



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jako w piekle, tak i na ziemi. Topografia włoskiego kina grozy na przykładzie filmów Daria Argenta

Author: Przemysław Pieniążek

Citation style: Pieniążek Przemysław. (2017). Jako w piekle, tak i na ziemi. Topografia włoskiego kina grozy na przykładzie filmów Daria Argenta. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 107-131). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Przemysław Pieniążek

Jako w piekle, tak i na ziemi Topografia włoskiego kina grozy na przykładzie filmów Daria Argenta

Fantasmagoryczny świat twórcy *Głębokiej czerwieni* (*Profondo rosso*, 1975) jest miejscem, w którym dochodzi do scalenia przeróżnych (nie tylko kinematograficznych) tropów i konwencji w nową artystyczną jakość. Włoski reżyser chętnie przyznaje się do inspiracji surrealizmem, zarówno w jego malarskiej (René Magritte, Paul Delvaux), jak i filmowej (Luis Buñuel) odsłonie. Nie mniej istotna dla Daria Argenta wydaje się tradycja niemieckiego ekspresjonizmu – ze szczególnym uwzględnieniem dorobku Friedricha Wilhelma Murnaua oraz Fritza Langa¹.

Jego specjalnością są krwawe dreszczowce spod znaku *giallo*². Jak zauważa Maitland McDonagh, Argento co prawda nie wymyślił tego

¹ Więcej o inspiracjach Daria Argenta, także literackich (Edgar Allan Poe, Raymond Chandler, Cornell Woolrich) zob.: M. LUST: *Dario Argento Dreams Up Your Nightmares*. <http://www.vice.com/read/interview-dario-argento/>. Dostęp: 14.08.2016; M. McDONAGH: *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento. Expanded Edition*. Minneapolis–London 2010, s. 239.

² Maitland McDonagh uważa, że filmy Włocha „są zachętą do badania gatunkowych konwencji oraz ewolucji *giallo* – wariacji na temat wywiezionej z *I nie został już nikt* szkoły thrillerów, w których zbrodnia jest ważniejsza niż proces dedukcji, a bohaterowie, w pewien sposób z sobą powiązani (jednak w większości przypadków tego nieświadomi, przynajmniej na początku), giną jeden po drugim z rąk mordercy, którego motyw są zakorzenione w dawnej traumie, dyshonorze czy poczuciu niesprawiedliwości”. M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 10. Xavier Mendik obrazowo stwierdza, że klasyczne *giallo* sprawnie łączy „machinacje prozy detektywistycznej z przerażającymi trzewiami psychoseksualnego horroru”. X. MENDIK: *Bodies of Desire and Bodies in Distress. The Golden Age of Italian Cult Cinema 1970–1985*. Newcastle

filmowego gatunku, ale bez wątpienia „pomógł zdefiniować jego formę w stylowej perwersyjności”, odnajdując „grozę w codzienności i groteskę w przeciętności”³. Trudno nie zgodzić się z uwagą amerykańskiej badaczki, iż najlepsze filmy twórcy *Ptaka o kryształowym upierzeniu* (*L'Uccello dalle piume di cristallo*, 1970) „otwierają drzwi między codziennym światem i fascynująco niebezpiecznym królestwem, w którym szaleństwo, obsesja oraz okrutne zmienności losu decydują o tym, kto będzie żył, a kto umrze”⁴. Seans dzieł Argenta jest bowiem zaproszeniem do uczestnictwa w (większości przypadków) bardzo starannie zaaranżowanym transgresyjnym doświadczeniu ekscesu i grozy o prawdziwie infernalnym posmaku. Nic dziwnego: przecież reżyser uchodzi za twórcę, który „zagłębił się w cieniach i wynurzył z nich z filmami tak misternie skonstruowanymi, jak renesansowe obrazy, oraz tak strasznymi, jak *grand guignol*”⁵.

Bohaterowie dzieł włoskiego autora to przeważnie świadkowie dramatycznego zajścia (na przykład morderstwa) bądź osoby same doświadczające zagrożenia, nie zawsze z własnej winy czy woli stające w obliczu wydarzeń, które są następstwem chaosu panującego w psychice zamasko-

upon Tyne 2015, s. 21. Z kolei Anita Bielańska przypomina, że nazwa tego popularnego na Półwyspie Apenińskim gatunku opowieści kryminalnych zaczerpnięta została od żółtego koloru obwoluty drukowanej w latach trzydziestych XX wieku serii powieści Arthura Conan Doyle'a, Agaty Christie, Dashiella Hammetta czy Raymonda Chandlera. Początek rozwoju filmowego *giallo* przypada na pierwszą połowę lat sześćdziesiątych, a prawdziwe tryumfy święcił on w kolejnej dekadzie za sprawą takich reżyserów, jak Mario Bava, Lucio Fulci i oczywiście Dario Argento. Akcja typowego *giallo* rozgrywa się współcześnie, w jednej z wielkich metropolii (przeważają włoskie lokacje: Rzym, Mediolan, Wenecja). Głównym bohaterem najczęściej zostaje detektyw amator, starający się rozwikłać zagadkę tajemniczych, finezyjnych zbrodni popełnianych przez seryjnego mordercę, którego znakami rozpoznawczymi (obok fascynacji bronią białą) są na ogół: czarny płaszcz, kapelusz i obowiązkowe, fetysyzowane przez oko kamery rękawiczki, które w swoich filmach na potrzeby takich ujęć zazwyczaj przywdziewa sam Argento. Bielańska trafnie zauważa, iż twórcy włoskich kryminałów fascynowali się wszelkimi przejawami postępu technicznego, równocześnie jednak manifestując swój ambiwalentny stosunek do rzeczywistości. Pomimo odmiennej estetyki wizja świata w *gialli* bliska jest światopoglądowi rodem z filmu czarnego – wszak „zza pięknej fasady co rusz przeziiera moralna brzydota, perwersja i zepsucie, wszyscy bohaterowie skrywają brudne sekrety, a zbrodniarze nie zawsze bywają ukarani”. A. BIELAŃSKA: *Giallo i poliziesco: La dolce morte*. W: *Historia kina. T. 3: Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015, s. 528–531.

³ M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 27.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

wanego sprawcy lub działalności sił o prawdziwe piekielnym rodowodzie. Najbardziej wyrazistymi przykładami tej fabularnej konstrukcji są: zrealizowana w przedziale trzydziestu lat, eksponująca nadnaturalne wątki *Trylogia Trzech Matek*, na którą składają się horrory: *Odgłosy* (*Suspiria*, 1977), *Inferno* (1980) oraz *Matka łez* (*La Terza madre*, 2007), a także niepozbowiona fantastycznego sztafazu *Phenomena* (1985). Ale przestrzeń gehenny w filmowym dorobku Argenta nie ogranicza się do topiki charakterystycznej dla kina grozy. Dlatego jednym z celów niniejszego artykułu jest przypomnienie faktu, że piekło według twórcy *Urazu* (*Trauma*, 1993) to przede wszystkim stan zdeprawowanego umysłu, którego mentalna projekcja niejednokrotnie rzutuje na sposób kształtowania filmowej diegezy, czyniąc ze scenografii odpowiednik (mocno zaburzonego) psychicznego pejzażu. Dzieła takie jak *Głęboka czerwień*, *Cztery muchy na szarym aksamicie* (*4 mosche di velluto grigio*, 1971)⁶, *Opera* (1987) czy *Syndrom Stendhala* (*La Sindrome di Stendhal*, 1996) poszerzają spektrum infernalnych motywów charakterystycznych dla tego reżysera o kategorie *stricte* przestrzenne.

Istotnymi elementami infernalnej poetyki filmów Daria Argenta są nad wyraz żywe kolory, niecodzienne punkty widzenia kamery, ekstrawaganckie ujęcia, dezorientujące kompozycje kadru i przestrzeni, fetyszyzujące zbliżenia oczu lub specyficznych przedmiotów (przeważnie broni białej) oraz pomysłowe sceny morderstw, mocno ingerujące w sferę komfortu widza. Świat mistrza włoskiego kina grozy to paranoidalna rzeczywistość, gdzie każdy i wszystko budzi podejrzenia i gdzie powszechnie panuje „nieprzyjemne przekonanie, że coś bardzo złego leży u podstaw świata, coś, wobec czego dowolny akt przemocy czy przewrotności wydaje się zaledwie wierzchołkiem góry lodowej”⁷. Twórca *Drakuli 3D* (*Dracula 3D*, 2012) broni fabularno-narracyjnych nieprawdopodobieństw, jakich pełno w jego dziełach, powołując się na swój styl oraz indywidualny klucz wyobraźni; twierdzi także, że opowiada historie tak, jakby były one sennymi marzeniami⁸. Niektóre z wyobrażeń obecnych w twórczości Argenta wydają się pełnić funkcję archetypowych obrazów, będących w rozumieniu psychoanalizy Carla Gustava Junga⁹ uniwersalnymi motywami, które

⁶ Film ten, wraz z *Ptakiem o kryształowym upierzeniu* oraz *Kotem o dziewięciu ogonach* (*Il Gatto a nove code*, 1971), wchodzi w skład tak zwanej Trylogii zwierzęcej.

⁷ M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 56.

⁸ Cyt. za: http://www.imdb.com/name/nm0000783/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Dostęp: 14.08.2016.

⁹ Zdaniem Junga, marzenie senne jest „wewnętrznym dramatem”, obrazującym w formie symbolicznej aktualną sytuację *psyche* z punktu widzenia nieświadomości.

pochodzą z nieświadomości zbiorowej (stanowiącymi podstawową treść religii, legend czy baśni), na poziomie personalnym ukazującymi wzorce myśli lub zachowania wspólne całej ludzkości we wszystkich czasach i miejscach¹⁰. Reżyser nie ukrywa, że psychoanalityczne akcenty obecne w jego filmach są inspirowane myślą Jungowską¹¹. Dlatego też wykorzystanie tropów (około)psychoanalitycznych w interpretacji filmowych przestrzeni ukazanych w horrorach i dreszczowcach Daria Argenta wydaje się zasadne, tym bardziej że wiele z tych wizualnych obszarów można definiować jako realizację pewnych symboli oraz archetypów¹².

Pośród protagonistów dzieł włoskiego reżysera nie brakuje postaci ucieleśniających rozumiany po jungowsku heroiczny motyw, związany z pokonywaniem przeszkód i osiągnięciem określonych celów¹³. Zgodnie z koncepcją szwajcarskiego psychologa, głównym czynem herosa jest „pokonanie potwora ciemności”, interpretowane jako „wytęskniony i oczekiwany triumf świadomości nad nieświadomością”¹⁴. Chociaż heros jest idealnym typem męskim, wymienione cechy szczególnie mocno akcentuje *Trylogia Trzech Matek*, gdzie – z wyjątkiem *Inferno* – pierwszoplanowe role przypadły w udziale kobietom. Argento w przewrotny sposób realizuje archetyp herosa, który „pozostawiając za sobą matkę, źródło życia, popychany jest nieświadomym pragnieniem do odnalezienia jej, do powrotu do łona”, każda zaś napotykana przezeń przeszkoda „nosi umbralne rysy Strasznej Matki, która podminowuje jego siły i zatruwa go tajemnym wątpleniem i zwróconą w przeszłość tęsknotą”¹⁵.

Inną z psychoanalitycznych kategorii, jakie eksploatuje Argento, jest koncepcja cienia¹⁶, reprezentującego nieświadome aspekty człowieka (obej-

Zob. D. SHARP: *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*. Przeł. J. PROKOPIUK. Wrocław 1998, s. 102.

¹⁰ Zob. tamże, s. 40.

¹¹ Zob. M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 241.

¹² „Archetypy to systemy gotowości do działania, a zarazem obrazy i emocje. Są one dziedziczone wraz ze strukturą mózgu – w istocie stanowią jego psychiczny aspekt. Z jednej strony reprezentują bardzo silny instynktowny konserwatyzm, z drugiej zaś stanowią najbardziej skuteczny z dających się pomyśleć środek adaptacji instynktownej. Są zatem z istoty swej chthoniczną częścią psyche [...], poprzez którą psyche łączy się z naturą”. D. SHARP: *Leksykon pojęć...*, s. 38.

¹³ Zob. tamże, s. 66.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 67.

¹⁶ Zob. C.G. JUNG: *Szyzygia: Anima i Animus*. W: TEGOŻ: *Archetypy i symbole. Piśma wybrane*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1976, s. 86.

mujące między innymi stłumione pragnienia i nieucywilizowane impulsy, motywy moralnie niskie, dziecięce fantazje i resentymenty), które zostały przez *ego* stłumione lub nigdy nieuznane¹⁷. Tych nieuznanych cech osobistych często doświadczamy w innych za sprawą mechanizmu projekcji¹⁸, skutkującej wyizolowaniem podmiotu ze środowiska, gdyż nadaje ona otoczeniu własne, choć nieznane oblicze¹⁹. Jak przekonywał Jung, cień jest problemem moralnym, rzucającym wyzwanie *ego*, gdyż przy jego realizacji konieczne staje się uznanie ciemnych aspektów własnej osobowości²⁰.

Wspomniane tu kategorie i tropy są istotne dla zrozumienia sposobu, w jaki w dziełach Argenta funkcjonuje infernalny pejzaż. Przywołuję je jako swoisty kontekst dla wizji wyłaniających się z dzieł włoskiego reżysera. Piekło bowiem w ujęciu Argenta wydaje się pozbawione metafizycznego pierwiastka. Stanowi ono raczej metaforę najciemniejszych zakamarków ludzkich umysłów i nieświadomości, która – uginając się pod ciężarem rozmaitych traum i stłumionych pragnień – wpływa na sposób postrzegania świata otaczającego bohaterów. Scharakteryzowanie owych „piekielnych krajobrazów” wymaga dookreślenia ich topografii przez wydzielenie z nich najbardziej wyrazistych, mających rozbudowaną symbolikę typów przestrzeni.

Miejskie inferno

W twórczości Argenta przestrzeń potwornieje zarówno w skali mikro, jak i makro. Przeobrażeniu w piekielne krajobrazy ulegają w niej nie tylko rodzinne domy bohaterów (lub ich części), lecz także gmachy instytucji, a nawet całe miasta. Wątek metropolii wydaje się tu szczególnie istotny, bo chociaż bohaterowie filmów włoskiego reżysera wyprawiają się czasem na prowincję, to jednak funkcjonują głównie w miejskiej przestrzeni.

¹⁷ „Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą wywoływać coś w rodzaju obsesji lub – by lepiej rzecz określić – opętania”. C.G. JUNG: *Cień*. W: TEGOŻ: *Archetypy i symbole...*, s. 69.

¹⁸ Odpowiedzialna za mechanizm projekcji *anima* to zarówno osobisty kompleks, jak i archetypowy obraz kobiety w psychice mężczyzny. Pierwotnie utożsamiana z osobistą matką, *anima* jest później przeżywana nie tylko w innych kobietach, lecz także jako czynnik przenikający swym wpływem życie mężczyzny. Zob. D. SHARP: *Leksykon pojęć...*, s. 28. *Casus* ten przejawia się w profilach wielu *dramatis personae* z filmów Argenta.

¹⁹ Zob. tamże, s. 43.

²⁰ Zob. C.G. JUNG: *Cień...*, s. 68.

W zamykającym *Trylogię zwierzęcą* dreszczowcu *Cztery muchy na szarym aksamicie* Argento wytycza ramy infernalnej przestrzeni miasta już na samym początku filmu, kiedy wprowadza postać stalkera od kilku tygodni prześladowającego Roberta Tobiasa, protagonistę, perkusistę rockowego bandu. Chwilami widoczny jako złowroga sylwetka lub cień na ścianie budynku²¹, tajemniczy mężczyzna – prowokując odwrócenie ról – prowadzi bohatera bocznymi uliczkami w miejsce, gdzie rozegra się kluczowa dla fabuły zbrodnia. Przekształcenie oswojonej przestrzeni w miejsce ingerencji sił chaosu jeszcze bardziej wyraziste staje się w sekwencji rozgrywającej się w parku, dokąd udaje się pokojówka Amelia, która – znając tożsamość osoby odpowiadającej za udręki Roberta – próbuje wykorzystać ten fakt do szantażu. Kiedy bohaterka siedzi na ławce, czekając na spotkanie ze zdemaskowanym przez siebie prześladowcą, z jej otoczenia nieoczekiwanie znikają inni przebywający w parku ludzie. Nagle cichnąca muzyka z megafonów oraz nieprawdopodobnie szybki zachód słońca sygnalizują, że osobliwy wpływ czasu stanowi ekwiwalent pejzażu percepcyjnego kobiety, jej stanu zamyślenia. Park nabiera tu znamion niebezpiecznego, mrocznego labiryntu, w którym metaforyczna rola Minotaura przypada w udziale szaleńcowi²².

W *Głębokiej czerwieni* infernalna przestrzeń wielkiego miasta ogranicza się do placu²³, na którym wracający po nocnym jazzowaniu Marc Daly (w kreacji Davida Hemmingsa²⁴) – mieszkający w Rzymie²⁵ angielski pia-

²¹ W filmach Argenta dochodzą do głosu niemal wszystkie główne znaczenia toposu cienia, który – jak odnotowuje Władysław Kopaliński – symbolizuje między innymi nieproszonego towarzysza, fałsz, prymitywną stronę osobowości, nierealność świata i śmierć. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 76–79.

²² Zob. M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 86.

²³ W rzeczywistości był to plac del Cin w Turynie. Zob. <http://theblogthatscreamed.blogspot.com/2013/03/suplement-do-artyku-u-o-deep-red.html>. Dostęp: 14.08.2016.

²⁴ Udział w realizacji tego filmu Davida Hemmingsa wydaje się nieprzypadkowo uruchamiać skojarzenia z *Powiększeniem* (*Blowup*, 1966). Maitland McDonagh wspomina, że film Michelangela Antonioniego mówi o związku między rzeczywistością i obrazem, podczas gdy *Głęboka czerwień* ma mniej wyeksponowany metafizyczny punkt widzenia. Oba filmy dzielą fascynację „zakorzenioną w ich wspólnym braku wiary w szczerość dwuwymiarowych reprezentacji”. W filmie Antonioniego ową reprezentacją było zdjęcie (prawdopodobnie) dokumentujące zbrodnię, natomiast w dreszczowcu Argenta prawda ukrywa się pośród obrazów wiszących w korytarzu apartamentu jednej z ofiar mordercy. Zob. M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 112.

²⁵ Podobnie jak większość filmów Argenta, także to dzieło zostało nakręcone w plenerach Turynu. Efekt niby-miast dostrzeżemy też w dokonanej przez włoskiego reżysera adaptacji *Upiora w operze* (*Il Fantasma dell'opera*, 1998), gdzie paryski gmach

nista – staje się przypadkowym świadkiem morderstwa. Uwagę zwracają takie elementy tego miejsca, jak ciemna przestrzeń marmurowej kolumnady oraz lokal Blue Bar, którego nazwa nieprzypadkowo nawiązuje do *Nocnych marków* Edwarda Hoppera²⁶. Chaos wkracza w życie protagonisty wraz z mrozącym krew w żyłach krzykiem ofiary, a następnie z dźwiękiem rozbitego okna, z którego wylania się ciało mordowanej telepatki Helgi Ulmann. Jak w wielu innych dziełach reżysera, wraz z przekształceniem oswojonej przestrzeni w projekcję inferno na ekranie pojawia się czerwień – symbol namiętności, ekstazy, furii i bólu²⁷. Nie bez znaczenia jest fakt, że w filmach Argenta odnajdziemy wiele różnych odcieni tej barwy, która razem z żółtym i czarnym najczęściej utożsamiana bywa ze strachem²⁸. Czerwień jest w filmach włoskiego reżysera znacząca także ze względu na psychoanalityczne konotacje²⁹.

Akcja *Ciemności* (*Tenebre*, 1982) również rozgrywa się w stolicy Włoch, niemniej – jak słusznie zauważa Maitland McDonagh – jest to „Rzym, który nie ma przeszłości”³⁰. Bohater filmu to amerykański pisarz Peter Neal, autor bestsellerowych thrillerów, którego prześladowa psychopata czerpiący krwawą inspirację z książek protagonisty. Rzeczywiście, w *Ciemnościach* próżno szukać ujęć ukazujących Koloseum, fontannę di Trevi, renesansowe malarstwo sakralne czy architektoniczne zabytki definiujące Wieczne Miasto. Zamiast tego, zdjęcia Luciana Tovolego ukazują metropolię zbudowaną z betonu, pełną brutalistycznych rzeźb,

był *de facto* węgierskim przybytkiem, zdjęcia do tego horroru powstawały bowiem w Budapeszcie.

²⁶ „Choć Blue Bar nie był prawdziwym barem, a tylko makietą stworzoną na potrzeby filmu, ludzie przychodzili do mnie, myśląc, że jest prawdziwy. Kiedy go demonstrowaliśmy, proszono nas, by jeszcze go zostawić, tak bardzo się spodobał” – wspomina Dario Argento. Cyt. za: <http://theblogthatscreamed.blogspot.com/2013/03/suplement-do-artyku-u-o-deep-red.html>. Dostęp: 14.08.2016.

²⁷ Zob. P. BELLANTONI: *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w kinie*. Przeł. M. DAŃCZYSZYN. Warszawa 2010, s. 23. Czerwień symbolizuje także ludzkie ciało, gniew, namiętność, ofiarę, niebezpieczeństwa, będąc również barwą magii i upiórów. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 95–97.

²⁸ Zob. P. BELLANTONI: *Jeśli to fiolet...*, s. 67.

²⁹ W teorii Junga: „Dynamika instynktu ulokowana jest jakby w podczerwonej części widma, podczas gdy obraz instynktu znajduje się w jego części nadfioletowej... Uświadomienie i asymilacja instynktu nigdy nie dokonują się w części podczerwonej, tj. przez wchłonięcie przez sferę instynktowną, lecz jedynie przez integrację obrazu, który oznacza i zarazem ewokuje instynkt, chociaż w formie całkowicie różnej od tej, którą spotykamy na poziomie biologicznym”. D. SHARP: *Słownik pojęć...*, s. 39.

³⁰ M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 162.

wieżowców, centrów handlowych, lotnisk, studiów telewizyjnych, nocnych klubów i nowoczesnych domostw. Wszystko to wydaje się „zimne, surowe i nieco opuszczone”³¹, z jednej strony nawiązując do dziedzictwa niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, z drugiej natomiast – budując przestrzeń swoistego misterium, bo w tym dreszczowcu ciemność utożsamiana jest również z mrokiem duszy³².



Fot. 11. Piekielna metropolia. Kadr z filmu *Suspiria*

Rzym nie jest wszakże jedyną w twórczości Argenta „piekielną metropolią”. Reprezentatywnym przykładem infernalizacji przestrzeni miejskiej jest sekwencja śmierci niewidomego pianisty Daniela w *Odgłosach*. Uwieczniony w obiektywie Luciana Tovolego monachijski plac Królewski³³ budzi grozę za sprawą światłocieniowej gry oraz – kreującego aury napięcia – dynamicznego montażu ujęć lokacji przedstawianej w różnych planach (ze szczególnym uwzględnieniem totalnego). Wyludniony, oświet-

³¹ Tamże, s. 163.

³² W tym *giallo* pobrzmiewają echa liturgicznego Tenebrae (ciemnej jutrzni) – modlitwy odprawianej przed świtem w Wielki Piątek i Wielką Sobotę Triduum Paschalnego. W czasie jej trwania ustawia się świecznik z piętnastoma świecami oraz zapala sześć świec na ołtarzu. W trakcie obrzędu świece zostają stopniowo wygaszane (jedna po każdym psalmie i kantyku), z wyjątkiem ostatniej, najwyższej, tak zwanej świecy Chrystusowej.

³³ W *Odgłosach* lokacja ta odgrywa rolę placu fryburskiego.

lony blaskiem latarni skwer nabiera cech przestrzeni równie wzniosłej, co ontologicznie niejednorodnej, w czym duża zasługa onirycznej, wręcz hipnotyzującej ilustracji muzycznej autorstwa grupy Goblin. Niknąca na tle klasycyzującej architektury sylwetka aktora (w celu wzmocnienia efektu filmowana również w zbliżeniach), kładące się na fasadzie gmachu cienie oraz monumentalizująca przestrzeń praca kamery (jazda z panoramowaniem z ptasiej perspektywy) tworzą w tej sekwencji aurę zagrożenia, wrażenie obcowania ze złowrogą, z bezlitosną i na pozór bezosobową potęgą, za której sprawą pies przewodnik rzuca się do gardła swojemu właścicielowi.

W *Inferno*, drugiej odsłonie *Trylogii Trzech Matek*, piekielną przestrzeń Nowego Jorku podkreśla widok Central Parku. Trickowe ujęcia z wykorzystaniem makiet amerykańskich drapaczy chmur, księżyc³⁴ wchodzący w fazę zaćmienia oraz budka z hot-dogami, zlokalizowana nad akwenem skąpanym we mgle, budzą niepokojące skojarzenia, tym bardziej że właśnie w tym fantasmagorycznym zakątku zostaje zamordowany antypatyczny antykwariusz Kazanian, którego przed makabrycznym zgonem zaatakują kanałowe szczury. Również w zrealizowanej niespełna trzydzieści lat później *Matce łez* – ostatnim segmencie tryptyku – Dario Argento położył akcent na psychoanalityczną metaforę, sugerując, że całe dziedzictwo cywilizacji budowane jest na tym, co wstrętne, ukryte i wyparte, a mimo to niedające o sobie zapomnieć. Dlatego też rzymskie Muzeum Historii Starożytnej staje się miejscem okrutnej kazi, a klątwa tytułowej czarownicy sprawia, że Wieczne Miasto powoli, lecz konsekwentnie ogarnia istne pandemonium, z falą dzieciobójstw, gwałtów i bezczeszczenia świątyń na czele.

Mroczne heterotopie

W filmowym uniwersum Daria Argenta stałym elementem infernalnego pejzażu są przestrzenie heterotopiczne, takie jak lotniska czy dworce. Stają się one obszarem rozmaitych transgresji. Najlepszym tego przykładem są perypetie Suzy Bannion, protagonistki *Odgłosów*. Jej przejście ze świata dziecinnych marzeń o byciu baletnicą do mrocznej baśniowości dokonuje się właśnie w przestrzeni niemieckiego portu lotniczego, gdzie bohaterce towarzyszy intensywnie czerwone oświetlenie. Dziewczyna

³⁴ Z bogatej symboliki Księżyca (tajemna strona natury, płodna pasywność, macierzyństwo, intuicja, obłęd, zło, śmierć, wyobraźnia, podświadomość) Argento zdaje się wybierać najbardziej mroczne aspekty. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 336, 341.

zmierza w stronę automatycznie otwierających się drzwi, ukazujących skąpane w nocnym deszczu enigmatyczne zewnątrz. Kiedy przejście jest otwarte, muzyczny motyw przewodni filmu wybrzmiewa z pełną mocą, by natychmiast ucichnąć wraz z zamknięciem drzwi: wówczas ścieżkę dźwiękową wypełniają jedynie komunikaty z lotniskowego radiowęzła. Sukcesywnie powtarzany motyw w czytelny sposób podkreśla dokonującą się transgresję, podobnie jak burza, która rozpętuje się wraz z przylotem Suzy do Fryburga. Chociaż otoczenie stwarza pozory zwyczajności – w kadrze nie zabrakło nawet neonu restauracji McDonald's – trudno oprzeć się wrażeniu, że Bannion trafiła do obcej (w każdym tego słowa rozumieniu) rzeczywistości. W sekwencji, w której bohaterka wsiada do taksówki³⁵ i przemierza mroczną przestrzeń miasta, reżyser wprowadza znaczącą gamę kolorystyczną (żółty, niebieski, czerwony)³⁶, dobitnie sygnalizując przejście dziewczyny do „innego” świata.

Miejskie heterotopie często są u Argenta przedścionkami piekła. W *Kocie o dziewięciu ogonach* to na zatłoczonym peronie rozegra się mord na doktorze Calabresim, który zginie pod kołami pociągu. Zatrważająca przygoda Petera Neala w *Ciemnościach* zaczyna się na lotniskowym terminalu, nakręcając spiralę późniejszych wydarzeń. Detektyw Arrosio w *Czterech muchach na szarym aksamicie* odkrywa tożsamość mordercy, ale przebłysk dedukcji wieńczy mało chlubna śmierć bohatera w toalecie rzymskiego metra. Z kolei jedna z ciekawszych pod względem dramaturgii sekwencji w *Bezsenności* (*Non ho sonno*, 2001) ukazuje niefortunną ucieczkę prostytutki Angeli przed psychopatą, który dopada swoją ofiarę w opustoszałym nocnym pociągu.

Przybytki tknięte szaleństwem

Jak słusznie zauważa Maitland McDonagh, „Pokolenia Amerykanów przyswajały swoje koszmary za pośrednictwem komiksów, powieścio-

³⁵ Co ciekawe, motyw ten powraca w bardzo podobnej formie w *Inferno*, gdzie jedna z bohaterek również jedzie w deszczu taksówką, za której kierownicą siedzi Fulvio Mingozzi – aktor występujący w tej samej roli w *Odgłosach*.

³⁶ Dario Argento oraz operator Luciano Tovoli chcieli odtworzyć technicolor wykorzystywany w amerykańskich filmach z lat trzydziestych i czterdziestych, szczególnie zaś mocną, intensywną gamę kolorystyczną znaną z Disneyowskiej *Królewny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, reż. David Hand, 1937). Zob. X. MENDIK: *Bodies of Desire...*, s. 122.

wych horrorów i dreszczowców, które filtrowały surowe gotyckie tropy przez formuły literackiej pulpy. Ale dorastanie we Włoszech oznaczało bycie otoczonym przez stulecia apokaliptycznego malarstwa, rzeźb i literatury, znajdujących się w zasięgu ręki – podobnie jak lokalne wypożyczalnie kaset wideo³⁷. Wydaje się, że właśnie to dziedzictwo najsilniej wpłynęło na kształt infernalnego pejzażu w twórczości włoskiego reżysera. Prawdą jest przecież, że „Europejskie muzea zawierają groteskowe wyobrażenia nieopanowanych ekstaz oraz diabolicznych, barokowych scen agonii świętych, przyczajonych razem z surrealistycznymi obrazami piekielnych ust, rozwartych szczęk gotowych do pożarcia grzeszników i skazania ich na wieczne zatracenie”³⁸. Badaczka twórczości Argenta zwraca uwagę na La Specolę, florenckie muzeum medyczne, w którym woskowe modele anatomiczne zestawiają „obdarte ze skóry torsy oraz połyskliwe trzewia z pogodnymi, delikatnymi twarzami, które mogłyby należeć do błogich świętych: makabra jako sztuka, łatwo i ochoczo konsumowana przez europejskie masy”³⁹. Nic dziwnego, że w filmach Daria Argenta galerie sztuki, muzea, teatry, opery czy szkoły stają się miejscami, w których panoszy się zło zarówno o nadnaturalnej proveniencji, jak i to będące efektem działania mocno zaburzonego umysłu.

W *Ptaku o kryształowym upierzeniu*⁴⁰ Sam Dalmas, nowojorski pisarz aktualnie zajmujący się badaniem rzadkich gatunków ptaków, wraca wieczorem do ukochanej Julii. Przechadzając się jedną z uliczek Rzymu, mija oświetloną galerię sztuki, gdzie dostrzega niepokojący ruch: dwie szamoczące się osoby, kobietę i zamaskowanego osobnika. Kiedy próbuje pomóc, zostaje uwięziony w przestrzeni między parą przeszkłonych, dźwiękoszczelnych drzwi, skąd – mimo iż spłoszył napastnika – bezsilnie obserwuje cierpienie Moniki Ranieri, powoli tracącej przytomność rannej żony właściciela galerii⁴¹. Cicha przestrzeń przybytku sztuki na pozór wydaje się ascetyczna, pozbawiona niepokojących akcentów. Jednak wśród surowych jasnych marmurów, w kameralnej aurze kreowanej lekko przy-

³⁷ M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 12.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Film Argenta jest luźną adaptacją powieści *The Screaming Mimi* Fredrica Browna.

⁴¹ W interpretacji tego dzieła istotną wskazówką wydaje się fakt, że krew to symbol ofiary i męczeństwa, ale również winy. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 315. Z kolei skrzątnie wykorzystywane przez ekranowych morderców noże (w asyście innych ostrych przedmiotów) symbolizują ogień, fallusa, śmierć oraz moce instynktu. Zob. tamże, s. 492.

gaszonym, białym światłem uwagę widza przykuwają osobliwe eksponaty przedstawiające rozcapierzoną nogę drapieżnego ptaka oraz siedzącą kobietą postać o wyrazistych kłach i wyciągniętych nad głowę szponach. Nie sposób przeoczyć także rzeźby będącej wyobrażeniem olbrzymiej głowy o otwartych ustach (przywodzących na myśl grymas skrajnego cierpienia), której elementem jest zwój drutu kolczastego. W dużo późniejszej scenie ukazana zostaje zmiana dotychczasowej ekspozycji, zastąpionej przestrzenną konstrukcją o fallicznych ostrzach (dzieło sztuki zdaje się tu symbolicznie reprezentować drapieżny umysł seryjnego mordercy). Awangardowy artefakt odegra istotną rolę w finale filmu, mającym zresztą miejsce tam, gdzie rozpoczęły się perypetie Sama – historia zatacza bowiem pełne koło, okrutnie przypominając bohaterowi, że odpowiedź na dręczące go pytanie (wie, że widział coś istotnego dla śledztwa, lecz ów kluczowy element wciąż mu umyka) znał od samego początku.



Fot. 12. Ascetyczna przestrzeń galerii skrywająca zło w filmie *Ptak o kryształowym upięczeniu*

Dramaturgicznym punktem wyjścia *Syndromu Stendhala*⁴² jest natomiast wizyta we florenckiej galerii Uffizi, w której młoda policjantka Anna Manni – będąca na tropie seryjnego gwałciciela – doświadcza tytułowego zaburzenia somatoformicznego. Kontemplując *Pejzaż z upadkiem Ikara* Pietera Bruegla, bohaterka wkracza w przestrzeń obrazu, zanurzając się

⁴² Tytuł filmu nawiązuje do zaburzenia, które swą nazwę zawdzięcza francuskiemu pisarzowi Marie-Henriemu Beyle'owi (znanemu także jako Stendhal). Sam Argento doświadczył podobnego syndromu w dzieciństwie, gdy zwiedzał grecki Partenon.

w morskim odmęcie. Owo doświadczenie okazuje się punktem wyjścia infernalnej podróży, w której trakcie Anna zaczyna rozumieć, czym są trauma i szaleństwo⁴³.

Niepokojące u Argenta są również teatry. W *Czterech muchach na szarym aksamicie* prześladowca wciąga Roberta w pułapkę, przyprowadzając go do jednego z takich przybytków, gdzie bohater zostaje uwikłany w morderstwo. Nie bez znaczenia jest fakt, że infernalny rozdział w życiu perkusisty rozpoczyna się właśnie w opustoszałym gmachu, gdzie fotografujący całe zajście zamaskowany obserwator okazuje się – metaforycznie rzecz ujmując – scenarzystą i reżyserem sztuki (ewidentnie utrzymanej w duchu *grand guignol*), w której Roberto zmuszony jest grać główną rolę. Z kolei w *Głębokiej czerwieni* zdominowana przez tytułową barwę sala widowiskowa rzymskiego teatru staje się miejscem konferencji parapsychologicznej, podczas której telepatka Helga Ulmann odkrywa mroczny sekret jednego z niezidentyfikowanych uczestników seminarium, mającego na sumieniu morderstwo członka swojej rodziny.

Infernalne przestrzenie odnajdziemy także w monumentalnym gmachu tytułowej *Opery*, której zawile korytarze (w asyście czerwonych dywanów i upiętych kurtyn) współtworzą oniryczny klimat podróży do zakamarków ludzkiej psychiki. Warto także zwrócić uwagę na prezentowaną w filmie inscenizację uwspółcześnionej wersji *Makbeta* Giuseppe Verdiego: złowieszczy wizerunek czaszki górujący nad sceną stanowi zapowiedź rychłych zgonów z rąk prześladowcy protagonistki. Istotną rolę w tym pod wieloma względami autotematycznym widowisku odgrywają tresowane kruki, będące katalizatorem rozwoju fabuły, a jednocześnie wprowadzające do filmu piekielną symbolikę⁴⁴.

W bardziej klasycznej adaptacji *Upiora w operze* Dario Argento mnoży psychoanalityczne tropy w odniesieniu do tytułowej postaci, nabierającej w tej

⁴³ Jak wykazuje Maitland McDonagh, *Syndrom Stendhala* stanowi swoistą wariację na temat *Zawrotu głowy* (*Vertigo*, 1958). W filmie Alfreda Hitchcocka bohater przekształcał kobietę na obraz i podobieństwo swojej utraconej miłości. W odniesieniu do mężczyzny, którego nienawidzi, Anna stwarza na nowo samą siebie: zabija gwałciciela, ale jego tożsamość zaczyna odtąd żyć w niej. Zapowiedzią tragicznego finału jest omawiana przez McDonagh sekwencja początkowa filmu, gdzie protagonistka kontempluje *Głowę Meduzy* Caravaggia, na którym to obrazie Gorgona zamiera pod wpływem własnego zabójczego spojrzenia. Zob. M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 16.

⁴⁴ Pomimo wielu pozytywnych konotacji kruk symbolizuje okrucieństwo, drapieżność, złą wróżbę oraz zemstę. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 322–323.

interpretacji znamion urokliwej bestii⁴⁵, która wraz z zastępami szczurów zamieszkuje jaskinię⁴⁶ mieszczącą się pod paryskim gmachem. Tryumfalny powrót „wypartego” z jego podziemnej kryjówki, pełnej sekretnych zakamarków i splełanych korytarzy, obrazuje sekwencja, w której wychowany przez gryzone oraz niestroniący od krwawych konfrontacji „upiór” dosłownie wstrząsa fundamentami opery, powodując widowiskową masakrę obecnych w niej osób. Argento buduje w swoim filmie napięcie między dwoma antagonistycznymi światami: jeden z nich reprezentuje tytułowy bohater (uosabiający cień i to, co kryje sfera nieświadomości), natomiast rzecznikiem drugiego (równoznacznego ze światem zewnętrznym i z przestrzenią superego) jest baron Raoul De Chagny. Konflikt ten bezskutecznie stara się złagodzić śpiewaczka Christine Daae, rozdarta między uczuciem do kierującej się instynktami, choć zdolnej do poświęceń, bestii w ludzkiej skórze a światem ładu i jasności, do którego wraca (aczkolwiek nie z własnej woli) w finale filmu.

Diabolicznego charakteru nabierają w filmach Argenta również szkoły i akademie. W *Głębokiej czerwieni* bolesny przełom w śledztwie prowadzonym przez Marca Daly’ego i Giannę Brezzi następuje w szkole imienia Leonarda da Vinci, a ściślej – w jej bibliotecznych archiwach. Ciemna storna podświadomości manifestuje się w także w innych zakątkach budynku, trudno bowiem przeoczyć wymowny napis „Zabij matkę i ojca” zdobiący ścianę toalety czy świeżo wykonany wizerunek wyszczerzonego wisielca spojierający z tablicy w jednej z pustych klas. Z kolei w *Inferno* po wejściu do budynku biblioteki wydziału filozofii Sara, przyjaciółka protagonisty, rozchyla czerwoną kurtynę i wkracza w imponującą rozmiarami przestrzeń szczelnie wypełnioną wiekowymi woluminami. Klucząc po budynku mającym być rezerwuarem wielkiej myśli i racjonalizmu, dziewczyna trafia do podziemi, gdzie spotka demonicznego alchemika gotującego na wolnym ogniu kleistą maź, w której o mały włos nie kończy się żywot bohaterki.

Najbardziej demoniczną instytucją, jaką sportretował Argento, jest jednak prestiżowa szkoła tańca z *Odgłosów*. Położony we Fry-

⁴⁵ W odróżnieniu od innych filmowych wizerunków tej postaci twarz bohatera granego przez Juliana Sandsa nie jest oszpecona oparzeniami, dlatego tytułowy upiór nie musi nosić ikonicznej maski.

⁴⁶ Jaskinia to symbol grobu, zejścia do świata podziemnego, podświadomości, złudzenia tego świata, macicy, wyraz znikomości wiedzy ludzkiej, ale także samotności i marzeń. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 218, 222. Wszystkie te znaczenia znajdują odzwierciedlenie w filmie Argenta, w którym pieczara tytułowego upiora stanowi zarówno samotnię bohatera, jak i *quasi*-realną przestrzeń mrocznych snów Christine, która zresztą przeżywa w tej przestrzeni seksualną inicjację.

burgu⁴⁷ przy ulicy Eschera⁴⁸ kilkukondygnacyjny gmach o czerwonej, bogato zdobionej elewacji to przykład budynku, którego barokowy przepych i rygor symetrii skrywają obłęd w najczystszej postaci. Jasnogrnatowa przestrzeń holu o balustradach ozdobionych płataniną robaczych kształtów, czerwień korytarzy czy żółta tonacja pokoju tanecznego ustanawiają klimat baśniowej niesamowitości, będącej *de facto* emanacją złowrogiej siły, którą rezonują mury Tanzakademie. Pokój, który Suzy początkowo dzieli ze współlokatorką Olgą, wytapetowany jest kwiatowymi motywami, za sprawą czarno-białej tonacji w osobiwy sposób zakrzywiającymi przestrzeń i mnożącymi niewidoczne na pierwszy rzut oka zakamarki. Takie rozwiązanie estetyczne pośrednio zapowiada florystyczne elementy ściennego malowidła skrywającego przejście do przerażających korytarzy, w końcu zaś – do ukrytej alkowy Matki Westchnień. Nawet gdy protagonistka zostaje przeniesiona do własnego pokoju, jasną przestrzeń pomieszczenia nad wyraz często spowija zielone, niebieskie bądź czerwone światło, przeważnie towarzyszące przybyciu osób niegodnych zaufania. O piekielnym statusie akademii w sugestywny sposób świadczy pamiętna sekwencja z udziałem spadających z sufitu robaków, toczących ponoć zapasy jedzenia przechowywane na strychu, spowitym zimną, ciemnoniebieską poświatą.

Ukazana w *Phenomenie* międzynarodowa szkoła imienia Ryszarda Wagnera pod względem wizualnym wydaje się przeciwieństwem fryburskiego domu czarownic. Niemniej rozświetlony, klasycyzujący budynek o jasnej elewacji okazuje się równie bezduszną placówką, pod pozorem elitarności skrywającą surową dyscyplinę oraz wrogość wobec wszystkiego, co odstaje od przyjętej normy. Dlatego też somnambulizm nastoletniej Amerykanki Jennifer Corvino⁴⁹ – aktywujący się po latach uśpienia wraz

⁴⁷ Większość zdjęć kręcono w Monachium. Zewnątrz zbudowano w rzymskim studio, ale wygląd akademii inspirowany był późnogotyckim Haus zum Walfisch znajdującym się na starówce w niemieckim Fryburgu.

⁴⁸ Holenderski malarz i grafik Maurits Cornelis Escher zasłynął jako autor kompozycji przestrzennych ukazywanych w sposób sprzeczny z doświadczeniem wzrokowym. Ów dysonans metaforycznie przekłada się na przestrzeń Akademii Tańca, w której nic nie jest jednoznaczne czy logiczne. Jednocześnie takie nawiązanie jest nośną metaforą meandrów podświadomości.

⁴⁹ Jennifer Corvino, kreowana w filmie Argenta przez młodszą Jennifer Connelly, jawi się w *Phenomenie* jako ucieleśnienie Kore. W mitologii greckiej termin ten określa uosobienie kobiecej niewinności (Persefona), z kolei w psychologii odnosi się do archetypowego obrazu potencjalnej odnowy. „W praktycznej obserwacji Kore często pojawia się u kobiety jako nieznana młoda dziewczyna [...]. Bezradność dziewczyny wystawia ją na wszelkiego rodzaju niebezpieczeństwa, jak np. pożarcie

z przyjazdem bohaterki do Szwajcarii – oraz odwzajemniana miłość protagonistki do owadów w oczywisty sposób budzą podejrzenia dotyczące jej stanu psychicznego (badający dziewczynę lekarz uznaje lunatyzm za pierwszy etap wyłaniania się nowej osobowości bądź za objaw schizofrenii). Uczennica nie unika też oskarżenia o paktowanie z siłami nieczystymi.

Legendy piekielnych domów

Jednym z powracających motywów w twórczości mistrza *giallo* są „gotyckie”⁵⁰ domostwa – metafory represjonowanych traumatycznych wspomnień oraz depozytariusze wstrząsających sekretów, inspirujących spektakularne zbrodnie. Rodzinna posiadłość Aury Petrescu, bohaterki *Urazu*, to klasyczny budynek spod znaku *American gothic*, swoją złowieszczą bryłą zapowiadający opresyjny nastrój, jaki panuje w jego przepastnych wnętrzach, stanowiący jednocześnie wizualny ekwiwalent niełatwych relacji, jakie łączą protagonistkę z rodzicami, którzy padają ofiarą seryjnego mordercy zwanego Łowcą Główn. W *Głębokiej czerwieni* architektonicznym obiektem wyposażonym w psychoanalityczne konteksty jest eksplorowany przez Marcę Dałygo Dom Krzyczącego Dziecka⁵¹: podczas pierwszej wizyty w tym miejscu pianista odkrywa ukryty pod warstwą tynku makabryczny rysunek ilustrujący zbrodnię sprzed lat (której niejednoznaczny przebieg *Argento* ukazuje na samym początku filmu); za drugim razem bohater – uświadamiając sobie pominięty wcześniej architektoniczny niuans odróżniający wygląd gmachu od jego fotograficznej reprodukcji – odkrywa w rezydencji zamurowany pokój skrywający doczesne szczątki ofiary inicjalnego mordu.

W przypadku *Trylogii Trzech Matek*⁵² zaprojektowane przez architekta Varellego oraz wzniesione w trzech zakątkach globu (Fryburg, Nowy

przez gady lub rytualna śmierć jako zwierzęcia ofiarnego. Często mamy do czynienia z krwawymi, okrutnymi, a nawet obscenicznymi orgiami, których ofiarą pada niewinne dziecko. Niekiedy jest to prawdziwa *nekyia*, zstąpienie do Hadesu i poszukiwanie »skarbu trudnego do zdobycia«, czasami związane z orgiastycznymi rytami lub ofiarowaniem krwi miesięcznej Księżycowi”. D. SHARP: *Leksykon pojęć...*, s. 98.

⁵⁰ Nie tyle w aspekcie architektonicznym, ile pod względem tropów dramaturgicznych.

⁵¹ Rolę Domu Krzyczącego Dziecka zagrał ośrodek odwykowy dla dziewcząt zlokalizowany w okolicach Turynu. Zob. <http://theblogthatscreamed.blogspot.com/2013/03/suplement-do-artykuu-o-deep-red.html>. Dostęp: 14.08.2016.

⁵² Symboliczne znaczenie trójki nieprzypadkowo zostało rozciągnięte na całą *Trylogię Trzech Matek*: cyfrę tę łączy się ze sferą natury (narodziny, wzrost, rozkład),

Jork, Rzym) domy potężnych czarownic⁵³ są „repozytoriami ich wszystkich plugawych sekretów”⁵⁴, ucieleśniając jednocześnie figury zła czającego się w podświadomości. Maitland McDonagh trafnie konstatuje, że w filmach Argenta „nawiedzone wnętrza wyznaczają zaburzoną architekturę umysłu”⁵⁵. Finałowa sekwencja *Odgłosów* przynosi nie tylko śmierć sędziwej Mater Suspiriorum, ale także ostateczny upadek akademii, która obraca się w zgłiszcza wraz z odejściem przenikającej jej mury piekielnej siły. W *Inferno* nowojorski przybytek Matki Ciemności to ekskluzywna kamienica o niekończącym się labiryncie korytarzy, sekretnych zakątków (*vide*: pomieszczenie pełne zakurzonych gadzich truchel) oraz przejść zlokalizowanych także pod poziomem podłogi, o czym przekonuje się Mark Elliot, trafiając do ozdobionej kamiennymi maskaronami groty prowadzącej wprost do komnaty, gdzie wśród żywiołu ognia i dezorientującej gry lustrzanych odbić bohater staje oko w oko z Mater Tenebrarum, która okazuje się personifikacją Śmierci⁵⁶.

W *Matce* łez rzucająca wyzwanie przebudzonemu złu Sarah Mandy znajduje zabytkowy budynek – barokowe Palazzo Varelli, którego zaniedbane wnętrza skrywają przejście do katakumb (miejsca doczesnego spoczynku wiedźm) prowadzących do podziemnej pieczary – kryjówki Mater Lachrymarum. Seks, przemoc i pogańskie rytuały wyznaczają archetypiczną, a zarazem perwersyjną przestrzeń tego miejsca, ucieleśniającego moc pierwotnych instynktów, ekstatycznego rozpasania oraz represjonowanych treści psychicznych, które powracają wraz ze spadającą na Sarę kaskadą brudnej wody, pełnej ekskrementów i gnijącej materii.

z czasem (przeszłość, teraźniejszość, przyszłość), życiem fizycznym, umysłowym i duchowym, ale i figurami mitologicznymi (Parki, Gracje, Erynie). Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 843–844.

⁵³ Zgodnie z fabularną koncepcją *Trylogii...*, istnieją trzy klucze pozwalające rozpoznać miejsca zamieszkiwane przez owe potężne wiedźmy. Po pierwsze, teren wokół ich przybytków cuchnie, bo przyciąga wszelkie plugastwo (wątek podjęty w *Inferno*). Drugi sekret ukryty jest w piwnicach: tam można znaleźć obraz oraz imię jednej z Matek zamieszkującej konkretny dom. Trzeci sekret znajduje się „pod stopami” bohaterów danego filmu. Jednocześnie w *Inferno* pojawia się metafora domu jako ciała: sparaliżowany architekt Varelli mówi wprost, że dom Matki Ciemności stał się jego ciałem, cęgly – komórkami organizmu, przejścia jego żyłami, a serce przybytku – sercem udrećzonego mężczyzny.

⁵⁴ M. McDONAGH: *Broken Mirrors...*, s. 138.

⁵⁵ Tamże, s. 148.

⁵⁶ Ukazana w finale *Inferno* przemiana Mater Tenebrarum w archetypiczną kostuchę bywa interpretowana jako oznaka nietrwałości bariery oddzielającej uporządkowaną zewnętrzną od jej ukrytej fizjologii. Zob. X. MENDIK: *Bodies of Desire...*, s. 105.

Funkcję czytelnej metafory rozdźwięku między świadomością a nieświadomością pełni zamykające film ujęcie, przedstawiające bohaterkę, która wraz z detektywem Enzem Marchim wydostaje się z otchłani wprost na ulice Rzymu, przeciskając się przez wyrwę w asfalcie.

Infernalną przestrzeń wzniesioną na fundamencie źle przepracowanych traum jest – położona wśród sielskiego pejzażu szwajcarskiej prowincji – lokacja uwieczniona w *Phenomenie*. Pobelana fasada rodzinnego domu maskuje siedlisko mentalnej aberracji oraz (także dosłownie rozumianego) rozkładu. Zasłonięte lustra, umieszczony w dziecięcym pokoju manekin do złudzenia przypominający małego chłopca, ścienne łańcuchy szarpane przez przypiętą do nich niezidentyfikowaną osobę, robactwo wypełzające ze szczelin w podłodze i z łazienkowego ręcznika czy ciemna jama w murze, która prowadzi wprost do przepastnej piwnicy, gdzie znajdują się kazamaty oraz zbiornik wypełniony gnijącymi szczątkami ofiar seryjnego mordercy – piekielna topografia rozciąga się na wszystkie pomieszczenia pozornie normalnego domu, wprost uginającego się pod ciężarem nagromadzonych w nim gotycyzmów.

Seans wyreżyserowanego przez Argenta epizodu filmu nowelowego *Oczy szatana* (*Due occhi diabolici*, 1990) przekonuje, że piekielnym zakątkiem może okazać się nawet przedpokojowa wnęka. To właśnie w takiej przestrzeni bohater *Czarnego kota*, historii wywiedzionej z opowiadania Edgara Allana Poe'go, popadający w szaleństwo fotograf Rod Usher ukrywa ciało swojej dziewczyny Annabel. Protagonista nie wie, że przypadkiem замуrował również ciężarną kotkę, której ślepy, żerujący na ciele martwej kobiety pomiot przypieczętuje los nazbyt pewnego siebie zbrodniarza. Szaleństwo stopniowo ogarniające wnętrze rodzinnego domu twórca uchwycił także w telewizyjnej realizacji *Jenifer* (2005)⁵⁷, ukazującej perypetie policjanta Franka Spiveya, który na własną zgubę zabiera pod swój dach ocaloną przez siebie tytułową dziewczynę o zdeformowanej twarzy. Rozszarpany kot w łazience, na poły skonsumowane ciało dziewczynki z sąsiedztwa ukryte w piwnicy czy zamknięte w kuchennej lodówce poćwiartowane zwłoki właściciela *freak show*, do którego zdesperowany protagonista chciał oddać ową szalenie niebezpieczną *femme fatale*, składają się na obraz potworniejszej w oczach widza przestrzeni. Wraz z postępującym upadkiem bohatera zmiana ulega nie tylko jego fizyczność (Spivey coraz bardziej przypomina osobę w stanie terminalnym),

⁵⁷ Jest to zrealizowana w ramach serialu *Mistrzowie horroru* (*Masters of Horror*, 2005–2007) nowela inspirowana komiksową opowieścią Bruce'a Jonesa i Berniego Wrightsona.

lecz także jego otoczenie: chorobliwy odcień, jaki przybiera fasada domu, oraz klinicznie zimne światło przenikające przestrzeń są tego wyrazistymi sygnałami. Zaniedbana, pozbawiona dopływu prądu chata w głębi lasu, będąca nowym schronieniem pary bohaterów, znacząco podkreśla dalszą degradację statusu Franka, na którego decyzję o zgładzeniu Jenifer (w pełni ucieleśniającej moc Erosa i Tanatosa) wpłynie makabryczne znalezisko, czekające w piwnicznych mrokach.

Zarówno w „gotyckich” domach, jak i we wcześniej wspomnianych przybytkach pojawiają się przestrzenne metafory szaleństwa mające charakter niebezpiecznych labiryntów bądź spiralnych kompozycji⁵⁸, najczęściej zauważalnych w ujęciach klatek schodowych domów/kamienic/gmachów, w których dochodzi do eskalacji wszelkich konfliktów i zagrożeń. Takie rozwiązania odnajdziemy w jednej z sekwencji *Ptaka o kryształowym upierzeniu*, ukazującej potencjalną ofiarę psychopaty, która wraca do mieszkania. Ciemnowłosa dziewczyna rozpoczyna żmudną wspinaczkę po schodach, układających się wraz z balustradą i ornamentyką ścian korytarza w geometryczną, podporządkowaną rygorowi symetrii wielopoziomową kompozycję przestrzenną. Nieoczekiwanie gasnące światło pogrąża lokację w ciemności, subtelnie rozświetlonej płomieniem zapalniczki modelującej przestrzeń niemalże z tenebrystyczną manierą. Oniryczne, nakręcone w pierwszoosobowej perspektywie ujęcia przedstawiające spiralne schody rozjaśnione niebieskawym światłem stanowią z kolei estetyczną dominantę sekwencji snów (będących *de facto* wypartymi wspomnieniami), które od lat prześladowują Betty, protagonistkę *Opery*.

Psychoanalityczne znaczenia ujęte w infernalną poetykę towarzyszą ukazywanym w filmach Argenta ciasnym przedpokojom i klaustrofobicznym korytarzom. W *Głębokiej czerwieni* Marc Daly, będąc świadkiem morderstwa, wchodzi do mieszkania Helgi Ulmann, gdzie uwagę widza przykuwa bogata galeria demonicznych portretów, pośród których znajduje się lustro⁵⁹, omyłkowo uznane przez bohatera za jeden z obrazów.

⁵⁸ Szczególnie istotna wydaje się w tym kontekście symbolika labiryntu, który może oznaczać tortury duchowe, podświadomość, podziemną krainę zmarłych, piekło i nieskończoność. Znalezienie drogi do centrum i z powrotem jest symbolem zwycięstwa ducha nad materią, wiedzy nad ślepym popędem, wieczności nad przemijaniem, inteligencji nad instynktem. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 350–352. Z kolei spirala to nieskończoność, regres, zmartwychwstanie, intro- i ekstrawersja, dusza oraz płodność. Zob. tamże, s. 776.

⁵⁹ Po raz kolejny Argento uprawia w tym przypadku grę z symboliką. Lustro to przecież symbol kobiecości (a mordercą w *Głębokiej czerwieni* jest właśnie kobieta), przekaznik informacji (odbicie informuje Marca o tożsamości sprawcy), oznaka

Uporczywe przekonanie, że umknął mu szczegół istotny dla rozwiązania sprawy, okazuje się podświadomą reakcją protagonisty na fakt, że na szklanej powierzchni przez ułamek sekundy widział prawdziwe oblicze mordercy, ukrytego w bocznej części holu.

Podobnie jak w tym klasycznym *giallo*, w telewizyjnej noweli *Skórki*⁶⁰ (Pelts, 2006) Argento wytycza infernalną przestrzeń za pomocą czerwonej dominanty. Jednak w przypadku historii o Jake'u Feldmanie, właścicielu podejrzanej manufaktury zajmującej się wyrobem futer, kolor ten staje się synonimem chorobliwego pożądania, które protagonista bezskutecznie stara się zaspokoić w nocnym klubie. To właśnie tam, na końcu ciasnego korytarza pomalowanego ciemnoczerwoną farbą (do złudzenia przypominającą niezaschniętą krew), za czarnymi drzwiami znajduje się niewielki pokój, na którego środku stoi czerwone, punktowo oświetlone krzesło. Fetyszyzowany mebel pełni funkcję nie tylko centrum erotycznego *show* zapewnianego przez ciemnoskórą tancerkę Shannę, lecz także narzędzia poskramiania mężczyzny – monomana, dążącego do zaspokojenia swej żądzy za wszelką cenę.

Tam, gdzie królują żywioły

Wiele dreszczowców Argenta oferuje widzom filmową podróż archetypicznym szlakiem, który wiedzie także przez przestrzenie naturalnego pejzażu, nad wyraz często manifestującego swe złowrogie oblicze. Taksówka, która wiezie Suzy Bannion z *Odgłosów* do Akademii Tańca, mija wzburzoną rzekę, by chwilę później wjechać do posępnego, upiornie baśniowego lasu, za którym znajduje się renomowana szkoła – wszystkie te przestrzenie mają bogatą i utrwaloną w tradycji symbolikę⁶¹. Wszechobecne obrazy przyrody stanowią istotny element niezbędny do wprowadzenia infernalnych tropów w *Phenomenie*. Kilkukrotnie powracają tu detale owadziego mikrokosmo-

dwoistości (osobowość morderczyni okazuje się mocno zachwiana), introspekcji oraz prawdy (Marc nieustannie próbuje ją odkryć, odtwarzając w pamięci sceny z domu ofiary), ale także magiczny symbol nieświadomych wspomnień (kluczowych dla rozwiązania zagadki). Zob. tamże, s. 390, 392.

⁶⁰ Jest to odcinek drugiego sezonu *Mistrzów horroru*, tym razem wywiedziony z prozy F. Paula Wilsona.

⁶¹ Rzeka to przeszkoda, bariera, strach, zejście do piekła, zasada żeńska, płodność, jak również odrodzenie. Z kolei las jest symbolem Wielkiej Macierzy, płodności, nieświadomości, marzenia sennego, siedziby istot nadprzyrodzonych, niebezpieczeństwa, wcielenia budzących niepokój cech podświadomości. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 708, 357–359.

su, a także nocne ujęcia szumiących koron drzew. Istotna jest też sekwencja brutalnego morderstwa dokonanego na turystce Verze Brandt w skalnym zakątku położonym w zalesionym jarze i bezpośrednim sąsiedztwie wodospadu, którym spływa odcięta głowa nastolatki. Naturalny krajobraz „szwajcarskiej Transylwanii”⁶² niczym nie ustępuje skrywanej upiorności tamtejszych instytucji i domostw, wystawionych na działanie specyficznego dla tego miejsca wiatru – wedle przekonań bohatera filmu, szkockiego entomologa Johna McGregora, wywołującego określone nastroje, z szaleństwem włącznie. Podobnie jak finał *Odgłosów*, zakończenie *Phenomeny* rozgrywa się w przestrzeni kreowanej z uwzględnieniem archetypicznego wyobrażenia żywiołu wody oraz ognia⁶³. Ostateczną konfrontację Suzy Bannion z Matką Westchnień wieńczy (wzniecony tajemną mocą) pożar szkoły, któremu towarzyszy oczyszczająca ulewa. Z kolei perypetie Jennifer Corvino wchodzą w decydującą fazę w akwaticznej scenerii jeziora, którego mroczną taflę rozświetlają płomienie zapalonej benzyny.



Fot. 13. Archetypiczna podróż w głąb natury. Kadr z filmu *Inferno*

Co ciekawe, w horrorze *Inferno* tytułowa przestrzeń jest identyfikowana przez jej związki nie tyle z ogniem (choć i jego w tym filmie nie brakuje), ile

⁶² W filmie określeniem tym posługuje się zarówno profesor McGregor, jak i pani Brückner.

⁶³ W symbolicznej wykładni woda to źródło życia, odrodzenia ducha i ciała, płodność, ale również niebezpieczeństwo i śmierć, natomiast ogień to przyczyna, pierwiastek podstawowy, oświecenie duchowe, piekło, kara oraz oczyszczenie. Zob. W. KOPALIŃSKI: *Słownik symboli...*, s. 926, 509.

z żywiołem wody podkreślanym różnymi odcieniami zieleni, błękitu i fioleto⁶⁴. Jak słusznie zauważa Xavier Mendik, Argento wykorzystuje w fabule tego filmu bliski sobie motyw ukrytej komnaty, sekretnego pokoju, będącego siedliskiem śmierci i zgnilizny⁶⁵. Zgłębiająca legendę Trzech Matek poetka Rose Elliot odkrywa przecież, że szczelina w piwnicznej podłodze jest w istocie stropem zatopionej sali balowej, skrywającej sekret Mater Tenebrarum. Symboliczne matczyne łono, do którego wpływa siostra protagonisty filmu, błyskawicznie przekształca się w domenę śmierci, co wyraźnie sygnalizuje dryfujący w stronę kobiety nieboszczyk – jedyny widoczny rezydent tej upiornej topieli.

Różnorodność infernalnych pejzaży wyłaniających się z filmowego uniwersum włoskiego mistrza grozy jest efektem fuzji przestrzennej metaforyki, psychoanalitycznych tropów oraz kolorystycznych dominant. Dzieła Daria Argenta niezmiennie opierają się na przekonaniu, że w rzeczywistości nie brak piękności, spod których co rusz wyłania się mniej uładzony obraz świata, mającego swe odzwierciedlenie w ciemnych strefach ludzkiej podświadomości. Błuzniercze potęgi i prywatne piekła, w których od lat płoną psychopatyczni mordercy w skórkowych rękawiczkach, poszerzają pole walki o (pozornie) oswojone przestrzenie ekskluzywnych apartamentów, rodzinnych domów, zabytkowych kamienic, szkolnych budynków, teatrów czy gmachów oper.

Szczególną cechą infernalnych pejzaży malowanych przez Daria Argenta wydaje się ich całkowicie niemetafizyczny charakter. W filmach włoskiego mistrza grozy nie znajdziemy obrazów, które przedstawiają bohaterów wędrujących po zaświatach, zwiedzających kolejne kręgi piekła. Mimo to ich rzeczywistość, pozornie znana, oswojona i bezpieczna, potwornieje z każdym krokiem na drodze do poznania (jakiejs) tajemnicy – bez względu na to, czy będzie to sekret związany z przeszłością protagonistów, skomplikowana zagadka kryminalna, czy też obecność pradawnych sił przybierających postać złowrogich czarownic. Psychoanalityczne metafory, jakich pełno w tej twórczości, a także bogaty rezerwuar symboliki związanej z kon-

⁶⁴ Według Patti Bellantoni, fioleto pełni funkcję omenu, rządzi światem pozazmysłowym, mistycznym, a nawet paranormalnym, jest symbolem iluzji, wysyła sygnał, który mówi, że „ktoś lub coś przejdzie transformację” bądź, co równie prawdopodobne, zginie. P. BELLANTONI: *Jeśli to fioleto...*, s. 22, 200, 201, 204. Filmy Argenta opalizują wszystkimi tymi znaczeniami.

⁶⁵ Zob. X. MENDIK: *Bodies of Desire...*, s. 103.

kretnymi przestrzeniami, rekwizytami czy barwami pozwalają na wysnucie wniosku, że w uniwersum twórczości Daria Argenta „piekło to my sami”. Bez względu na wysiłki cywilizacji tworzącej kolejne instytucje (takie jak rodzina) oraz monumentalne gmachy o uporządkowanej, opartej na symetrii architekturze (szkoły, akademie, galerie, muzea), ludzkość w obiektywie kamery włoskiego reżysera wciąż ugina się pod naporem tego, co ukryte i wyparte: rozmaitych obsesji, mrocznych instynktów, nieuświadomionych pragnień. I chociaż finał wielu filmów mistrza horroru przynosi pozytywne rozwiązanie (schwywanie mordercy, uśmiercenie złowrogich czarownic, uwolnienie od zagrożenia), to bardzo często zwieńczeniu akcji towarzyszy krzyk równie rozdzierający jak ten, który wydobywa się z ust bohaterki *Upiora w operze*, porzucającej co prawda królestwo cienia, ale świadomej, że – ukryte w najmroczniejszych zakamarkach podziemnego świata – wciąż będzie ją do siebie przyzywać.

Bibliografia

- BELLANTONI P.: *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w kinie*. Przeł. M. DAŃCZY-SZYN. Warszawa 2010.
- BIELAŃSKA A.: *Giallo i poliziesco: La dolce morte*. W: *Historia kina*. T.3: *Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015.
- JUNG C.G.: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa 1976.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1991.
- LUST M.: *Dario Argento Dreams Up Your Nightmares*. <http://www.vice.com/read/interview-dario-argento/>. Dostęp: 14.08.2016.
- MCDONAGH M.: *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento. Expanded Edition*. Minneapolis–London 2010.
- MENDIK X.: *Bodies of Desire and Bodies in Distress. The Golden Age of Italian Cult Cinema 1970–1985*. Newcastle upon Tyne 2015.
- SHARP D.: *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*. Przeł. J. PROKOPIUK. Wrocław 1998.

Źródła internetowe

- http://www.imdb.com/name/nm0000783/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Dostęp: 14.08.2016.
- <http://theblogthatscreamed.blogspot.com/2013/03/suplement-do-artykuu-o-deep-red.html>. Dostęp: 14.08.2016.

Przemysław Pieniążek

**As it is in hell and on earth
A topography of Italian horror cinema based
on the example of Dario Argento's films**

S u m m a r y

The characters populating the world of Dario Argento's films are mainly witnesses to a dramatic incident (for instance murder) or persons under a threat and, not always through the fault of theirs or willfully, faced with events which are the outcome of chaos pervading the psyche of a masked perpetrator, or of an activity of forces of infernal provenance. The most vivid examples of this narrative are: the *Three Mothers Trilogy* (1977–2007), emphasizing supernatural motifs, and *Phenomena* (1985), not deprived of fantastic staffage. However, as the author of the article argues, the space of ordeal in Argento's films is not limited to topics characteristic of horror films. After all, hell is, what the director himself indicates, mainly a state of a depraved mind, whose mental projection often determines film diegesis, making the set an analogue of the (heavily distorted) mental landscape.

Films such as *Deep Red* (1975), *Four Flies on Grey Velvet* (1971), *Opera* (1987) or *The Stendhal Syndrome* (1996) broaden the spectrum of the director's characteristic infernal motifs by strictly spatial categories. Moreover, the author of the article points to the fact that the deliberations about archetypal images, rooted in the psychological thought of Carl Gustav Jung, constitute extremely helpful categories for our understanding of the functioning of the infernal landscape in Dario Argento's films. In most cases, hell, according to the Italian director, seems to be deprived of a metaphysical element; rather, it is a metaphor of the darkest nooks and crannies of human minds and unconsciousness which, burdened by various traumas and suppressed desires, influences the characters' perception of their surrounding world.

Przemysław Pieniążek

**Sur la terre comme aux enfers
La topographie du cinéma d'horreur italien
à l'exemple des films de DarioArgento**

R é s u m é

Les héros peuplant le monde des films de Dario Argento sont dans la majorité des cas les témoins d'un incident dramatique (par exemple d'un meurtre) ou bien les personnes éprouvant le danger – ne résultant pas toujours de leur faute ou volonté – et affrontant les événements qui sont la conséquence du chaos régnant dans le psychisme de l'auteur masqué ou de l'activité des forces infernales. Les exemples les plus expressifs de cette construction de fiction sont : *La Trilogie des Enfers* (1977–2007), mais également *Phenomena*

(1985), non dépourvue d'éléments fantastiques. Comme le démontre l'auteur de l'article, l'espace de la géhenne dans les ouvrages cinématographiques de Dario Argento ne se limite pas à la topique caractéristique du cinéma d'horreur car, ce que souligne le réalisateur lui-même, l'enfer est avant tout l'état d'un esprit dépravé dont la projection mentale influence plus d'une fois la façon de créer la diégèse cinématographique, tout en faisant de la scénographie l'équivalent d'un paysage psychique (profondément troublé). Les ouvrages tels que *Les Frissons de l'angoisse* (1975), *Quatre mouches de velours gris* (1971), *Opéra* (1987) ou *Le Syndrôme de Stendhal* (1996) élargissent le spectre des motifs infernaux caractéristiques du réalisateur, en introduisant des catégories purement spatiales. En outre, l'auteur de l'article dirige son attention sur le fait que les réflexions – enracinées dans la pensée psychanalytique de Carl Gustav Jung – sur les images archétypiques constituent des catégories aidant considérablement à comprendre la manière dont le paysage infernal fonctionne dans les ouvrages de Dario Argento. Dans la majorité des cas, l'enfer – dans la vision du cinéaste italien – paraît dépourvu d'un élément métaphysique, constituant plutôt une métaphore des confins les plus ténébreux des esprits humains et de l'inconscience qui, en s'affaissant sous le poids de différents traumatismes et de désirs refoulés, influence la façon de percevoir le monde entourant les héros.